

説唱文学としての『董西廂』

著者	輪田 直子
雑誌名	集刊東洋学
巻	76
ページ	100-119
発行年	1996-11-30
URL	http://hdl.handle.net/10097/00132512

説唱文学としての『董西廂』

輪 田 直 子

はじめに

諸宮調は、宋金元の時代に栄えた説唱文学である。その命脈はこの三代のみにて途絶え、現存する作品は『西廂記諸宮調』『劉知遠諸宮調』『天寶遺事諸宮調』の三種となっている。中でも、『西廂記諸宮調』は、作者である金・董解元の名を取り『董西廂』とも呼ばれるが、唯一完全な形で残った諸宮調作品として知られる。この作品のみが首尾完成した形で現在に伝わるのは、恐らくはこの作品の文学としての高い水準に起因すると考えられるが、元・王実甫作の雜劇『西廂記』（別名『王西廂』）と比較してもその文学的・言語学的価値はかえって高いとの評価を得ている。『董西廂』の文学的水準の高さについては、青木正児氏、田中謙二氏らに詳細な研究がある。田中氏は、その論考「文学としての『董西廂』」において、『董西廂』の優れた

点を、一に「期待はずし」の複雑な積み重ねによるストーリー推進の洗練された巧みさ、二に表現面に見られる新鮮さ潑刺さ、三に人生の皮肉な真実を描き出す登場人物、の三点に総括する^(三)。しかし、そのように文学作品として優れたものであったにもかかわらず、『董西廂』は、久しく文学史の表舞台に登場することがなかった。その原因は、諸宮調という芸能自体の衰亡に係わるところが大きいと考えられる。

従来、諸宮調は、元曲を生み出した母体として見過ごすことのできない存在であるという位置づけがなされてきた。そして、諸宮調の衰亡ももっぱら元曲の登場によるものと考えられてきたように思われる。

本稿は、諸宮調の代表的作品である『董西廂』を取り上げ、その説唱形態の特色を、他の説唱文学と比較検討しつつ明らかにすることをその主たる目的とするが、私見によ

れば、この諸宮調の説唱形態の特色の中にこそ諸宮調衰亡の原因があると思われるのであり、この点についても筆者なりの見通しを述べるつもりである。また、その過程で、説唱文学作品としての諸宮調『董西廂』の実相を浮き彫りにしたいと思う。

一、諸宮調の盛衰

まず、諸宮調とはどのような経緯をたどった説唱文学だったのか確認しておく。

王灼『碧鷄漫志』巻二には、「熙豐元祐間、……澤州有孔三傳者、首創諸宮調古傳、士大夫皆能誦之。」との記事が見え、諸宮調が北宋に始まること、澤州の孔三傳なるものによる首創であることは現在定説となっている。また、南宋・周密の『武林旧事』巻十には官本雜劇段數二百八十本が著録されているが、この中には『諸宮調霸王』『諸宮調卦鋪兒』という二本の諸宮調が含まれており、当時諸宮調が雜劇と同様なる民間芸能にとどまらず、宮廷と何らかのかかわりのあったことが窺える。ところが、元末・陶宗儀の『輟耕錄』巻二十七には「金章宗時、董解元所編西廂記、世代未遠、尚罕有人能解之者。」との記述があり、これを理解できる者は当時すでに稀であつたらしい。そし

て、明・張大復『梅花草堂筆談』巻五には「董解元西廂」という項があり、『董西廂』のテキストは伝承されているものの、その上演方法が伝わらなかったことが残念だと述べた後に、「先君云、予髮未燥時、曾見之盧兵部許、一人援弦、以數十人合座、分諸色目而遞歌之、謂之磨唱。盧氏盛歌舞、然一見後、未有繼者。趙長白云、一人自唱、非也。」と続ける。ここでは、当時この作品を「一人が弦楽器を演奏し、数十人が相座し、各々役柄に分かれて代わる代わる歌う」という方法で上演していたことが描かれている。ここからは、『董西廂』が諸宮調であるという認識が見られず、説唱者が一人で語り歌うという諸宮調本来の姿さえすでに失われており、「一人自唱」という正当な説を唱える者に対して否定的な意見すら存在していたことが窺える。このように、宋、金、元と栄えた諸宮調ではあるが、明末には、もはやその上演形態は不明となっており、代表的作品である『董西廂』ですらテキストが伝わるのみであったことが分かるのである。

この『董西廂』の文学的性格の解明は王国維氏によって初めてなされた。王氏は、『宋元戲曲考』の中で、『董西廂』が、当時においてはいかなるものなのか見当もつかず、長い間忘れ去られていた諸宮調という説唱文学であるということを、以下の三点から立証した。

(一)『董西廂』卷一・太平賺において作者(語り手)はこの作品を書くに至った事情を説明するが、その中で自ら「在諸宮調裏却著數。」と、諸宮調という形式を用いたことを明らかにしている。

(二)元・凌雲翰『柘軒集』に収める「定風波、賦崔鶯鶯傳」に「翻殘金舊日諸宮調本、纔入時人聽。」との句のあることから、金人が賦した、つまりうたった西廂記詞のことを、凌雲翰は諸宮調と見なしていた。

(三)『董西廂』の体裁は、『天寶遺事』以外に相似るものがない。しかるに、『録鬼簿』に「有天寶遺事諸宮調行於世。」とあることから『天寶遺事』は諸宮調であることがわかり、同様の『董西廂』もやはり諸宮調であると考えられる。

この考証はそれぞれ十分に根拠のあるものとして、現在ではほぼ定説となっている。ともあれ、諸宮調は遅くとも明末には実態の不明な忘れ去られた芸能となっていたわけである。

二、楽曲系と詩讀系

ところで、説唱文学の中に楽曲系と詩讀系という二大潮流の存在することは、孫楷第氏や葉德均氏などによって早

くから指摘されている。葉氏はその著『宋元明講唱文学』において、大部分の講唱文学(宋の陶真・涯詞・鼓子詞・諸宮調・覆賺、元の詞話・馭説・貨郎兒、明清の彈詞・鼓詞・宝卷などを列挙)の源流は俗講であるという従来の説を踏襲し、これらは韻文部分の違いによって楽曲系と詩讀系に分けられるとした上で、

俗講以後的大部份講唱文学都用詩讀體、如宋元明的陶真、元明的詞話、明清的彈詞、鼓詞和現在の各類講唱文学。它是講唱文学中應用最廣、源流最長的一種形式。

と、説唱文学の主流は詩讀系であると考えている。

さて、いま問題にしている諸宮調は、葉氏の説に基づけば楽曲系に属する。この点からすると、諸宮調の衰亡は楽曲系と詩讀系の相異、そしてそれに起因する説唱形態の違いとかかりがあるのではないかと考えられるのである。

金文京氏は演劇における詩讀系の楽曲系に対する優位を指摘されているが、説唱文学も音楽と文辞を伴うという点で演劇と共通するところがあるのであり、この点から考えると、この優劣関係はそのまま説唱文学にも当てはまるものと考えられ、ここに説唱文学における詩讀系の楽曲系に対する優位が予測されるわけである。また、事実、諸宮調以後の楽曲系説唱文学には見るべきものは輩出されなかったのである。

《西廂記諸宮調套数構成表》

巻数	全套数	曲牌数（唱）							説		
		①	②	③	④	⑤	⑥	以上	無	①	②
1	3 5	6	21	2	4	1	1	0	1	33	1
2	2 2	3	11	3	3	1	1	0	0	22	0
3	2 7	12	12	0	3	0	0	0	0	27	0
4	2 5	6	15	1	3	0	0	0	3	22	0
5	2 7	11	9	3	2	1	0	1	2	23	2
6	2 7	5	16	1	4	0	0	1	3	24	0
7	1 6	5	4	1	2	2	2	0	0	15	1
8	1 4	3	7	0	2	0	1	1	0	13	1
合計	1 9 3	51	95	11	23	5	5	3	9	179	5
割合(%)	1 0 0	26.4	49.2	5.7	11.9	2.6	2.6	1.6	4.7	92.7	2.6

以下、実際に『董西廂』の説唱形態を検討し、その特徴を指摘していくことにする。

三、『董西廂』の説唱形態

諸宮調は、あくまでも唱を中心とする説唱文学である。この点について、上に挙げる「西廂記諸宮調套数構成表」に基づきつつ、以下説明を加えることとしたい。

この作品は、一九三套より成るが、この表は、各套に使用される曲牌数と、それに対して配置される説の量を示している。例えば、巻一は全部で三十五套である。そのうち曲牌数について見てみると、「①」是一套が一つの曲牌で成り立っているものを示し、これが六つある。二つの曲牌を用いているもの（「②」）は二十一。以下見ていくと、七つ以上の曲牌を一套に使用するもの（「以上」）はこの巻には無いことが分かる。一方、説は普通套と套の間に挿入される形を取るが、前の套と組にして考えると、一套につき一つの説を持つもの（「①」）が巻一全三十五套のうち大半の三十三。説を持たず、すぐ次の套に移るもの（「無」）が一つ。そして、説が套の途中にも挿入され、一套につき二つ以上の説が用いられるもの（「②」）が一つあるということになる。

ここより看取されることとして次の二点がある。第一点
は、一套につき二つの曲牌を用いる場合が全体の約半数に
上ること。一曲のみのものはその約半数、また三曲
以上のものもそれと同程度であること。第二点は、説は各
套につき一つ配されるものがほとんどであるということ。
したがって、一套について言えば、二つの曲牌が使われて、
その後に説が加わるというパターンが最も多数を占めるこ
ととなる。一套三曲以上のものも含めるとほぼ全体の四分
の三になり、数量という点からのみ言えば、唱のポリユー
ムは説を圧倒する。もつとも、説そのものの字数の多寡は
様々で、幾分客観性に欠けるきらいもあるが、平均すれば
一つの説の字数は一曲の字数とほぼ同じ、あるいはやや少
なめと考えてよい。

以上のことを前提として本文を検討した結果、次の二点
が『董西廂』の説唱形態の特徴として指摘できる。

(一) 説・唱の別の非必然性

『董西廂』の説唱形態を検討した結果、最も注目すべき
特徴は、説・唱の区別に必然性がないという点である。先
程述べたように、『董西廂』において、全般的に説が少な
いということになると、その説が用いられるということとは、

説唱の流れの中で一種のアクセントの役割を果たし、おの
ずと唱との違いを際立たせているのではないかと期待され
るのであるが、実際には内容的・形式的に説と唱の間に必
ずしも明白な違いが認められないのである。このことにつ
いては、田中氏が前掲論文において「諸宮調の歌詞には、
状況の変化や心理の推移はもちろん、あらゆる会話をもよ
みこまねばならず……」と指摘するのにも顕著のように、
唱に盛り込まれる要素があまりにも雑多であることが原因
の一つとも考えられる。しかし、両者の違いの無さは、必
ずしもそのことだけによるのではなさそうである。

次の例は、主人公張生が遊学中に立ち寄った蒲州の普救
寺で、初めて鶯鶯を目にする場面である。なお、今回使用
するテキストは『古本董解元西廂記』であり、説は三字分
下げて標記した。

【仙呂調・點降唇】樓閣參差，瑞雲縹緲香風暖。法堂前殿，
數處都行遍。○花木陰陰，偶過垂楊院。香風散，半開朱戶，
瞥見如花面。

【風吹荷葉】生得於中堪羨，露着龐兒一半，宮樣眉兒山勢遠。
十分可喜，一停似菩薩，多半是神僊。

【醉奚婆】個人顧盼，手把花枝撚。瓊酥皓腕，微露黃金釧。

【尾】這一雙鴛鴦眼，須看了可憎底千萬，兀底般媚臉兒不會
見。

手撚粉香春睡足，倚門立地怨東風。髻綰雙鬟，釵簪

金鳳，眉彎遠山不翠，眼橫秋水無光。林若凝酥，腰如弱柳，指猶春筍纖長，脚似金蓮穩小。

〔董西廂〕卷二

この場面、唱も説もともに鶯鶯の美しさを述べ、その描き方にもあまり変化をつけていない。全体として見た場合、定型的な、優雅な描写法により、鶯鶯の美しさがくどいと思われるまでに連続的に表現されているのである。説の後半の「林若凝酥，腰如弱柳，指猶春筍纖長，脚似金蓮穩小。」という直喩の連続などは、そのむきだしの表現がいかにも説唱者の口調を思い起こさせるものであり、説に特徴的な語り口を披露した場面のようにも見受けられるが、一方唱にも「瞥見如花面」と、同様の描写を混入させている。このように、全体的に優雅な表現の中に、時に直接的であからさまな比喩表現を交えるという方法は、『董西廂』では説・唱の両者で取られているのである。その意味において、説と唱の表現の仕方に際立った差の無いことが、ここからはつきりと認識できる。

続いて、鶯鶯との仲をその母親に知られた後、何とか結婚の許可をもらった張生が、紅娘から念のため結納金を入れることを勧められる、しかし、貧乏書生の張生には一文もない、という場面を次に示す。

〔大石調・鶯山溪〕(a)張生是日，叉手前來告，「有事敢相煩，

問庫師兄不錯。相公的嬌女，許我作新郎。這事體，你尋思，定物終須要。○小生客寄，沒箇人挨靠。剛準備些兒，其外多也不少。不合借索，總賴弟兄情。如借得，感深恩，是必休推托。」

〔尾〕法聰聞言先陪笑，道「咱弟兄面情非薄，子除了我耳朵兒愛的道。」

(a)生曰，「如有余資，煩貸幾索，甚幸。」(b)聰曰，「常住錢不敢私貸，貧僧積下幾文起坐，盡數分付足下，勿以寡見阻。」取足五千索。(c)聰曰，「幾日見還？」(d)生指期拜納。

〔雙調・菱荷香〕(a)「忒孤窮，要一文錢物也壁劃不動。」(b)法聰不忍，借與五千貫青銅。「幾文起坐，被你箇措大倒得囊空。三十五家揀來，比及償到，是幾箇齋供。」○君瑞聞言道「多謝。」起來叉手。(d)着言陪奉。「若非足下，定應難見花容。咱家命裡，算來歲運亨通，多應魚化爲龍，恁時節奉還一年請俸。」

〔尾〕法聰笑道，「休打開，不敢問利息輕重，這本錢苟年得用。」

〔董西廂〕卷六

ここで、まず説に注目すると、傍線部(a)(b)(c)(d)の四つの部分から構成されている。即ち、(a)張生による借金の申し出。(b)法聰の承諾。(c)法聰が借金の返却期限を問う。(d)張生が返却期限を答える、という流れである。ところが、このそれぞれのトピックは、(c)以外は、唱においても描かれ

る内容で、唱に付した①②③④は、各々説に対応する部分を示す。全般的には、量の違いにより自然に生じたと思われる、唱のより具体的な描写が目につく。④の張生の能弁ぶりなどは思わず法聰の笑いを誘っているが、聴衆としてもその大袈裟な言葉に失笑を禁じ得なかつたであろう。しかし、例えば⑤については、唱では単に「法聰はやむをえず五千貫を貸し与えた」と説明するだけなのが、かえって説では「公金に手をつけるわけにはいかないが、貯金を貸してやろう」などと細かな、ユーモアを伴った描写になっており、必ずしも説と唱が描く内容に一定の基準があるわけではなく、レベルも同じようなものであることが確認される。

この二つの例に見られる「説と唱の別の非必然性」という現象は、説が唱の強い影響を受け、説としての独自性を持ち得ていない結果ではないかと考えられる。

これに対して、同素材を扱った雑劇『王西廂』の場合はどのようになっているであろうか。先に『董西廂』のところで示した、張生と鶯鶯の出会いの場面を見てみよう。

【村裏遊鼓】（略）

【鶯鶯引紅娘撚花枝上云】紅娘、俺去佛殿上耍去來。

【末做見科】呀！

正撞着五百年前風流業冤。

【元和令】顏不刺的見了萬千，似這般可喜娘的龐兒罕曾見。只教人眼花撩亂口難言，魂靈兒飛在半天。他那裏假人調戲，彈着香扇，只將花笑撚。

【上馬嬌】這的是兜率宮，休猜做了離恨天。呀，誰想着寺裏遇神仙。我見他宜噴宜喜春風面，偏宜貼翠花鈿。

【勝葫蘆】只見他宮樣眉兒新月偃，斜侵入鬢雲邊。

【旦云】紅娘，你戲「寂寂僧房人不到，滿階苔襯落花紅。」【末云】我死也！

末語人前先顯臉，櫻桃紅綻，玉梗白露，半晌恰方言。

【幺篇】恰便似嚶嚶鶯聲花外轉，行一步可入憐。解舞腰肢嬌又軟，千般袅娜，萬般旖旎，似垂柳晚風前。

【紅云】那壁有人，咱家去來。【旦回顧戲末下】【末云】和尚，恰怎麼觀音現來？【聽云】休胡說，這是河中開府崔相國的小姐。

一見してそれと知れるのが、説と唱に明確な区別が施されていることである。この特徴は全般的に表れているものだが、ここではそれが特に顕著である。『王西廂』『董西廂』の両者において、この場面の主眼は鶯鶯の美しさを形容することにあり、その細やかな描写は作者の意図が両者ともに成功していると思われるに十分であるが、『王西廂』では鶯鶯の美しさはもっぱら唱による優雅な描写により表現されている。そして、間に差し挟まれる説（せりふ）では、美しさを唱のように直接的に述べるのではなく、同じ事を

その美しさによって生じた張生の感情（「我死也！」「恰怎麼觀音現來？」）によって間接的に表現しているため、全体としてめりはりの効いた流れとなっている。しかるに、『董西廂』では前述したようにこのような区別は見受けられないのである。

この相違について、次の意見を参照したい。

曲藝音楽的基本特徴……、同其它音楽類型比較、其差異也是明顯的。比如、同與之最接近的戲曲音樂相比。①戲曲中的唱腔全由劇中人物來唱、以抒情唱段為主、而曲藝主要以說書人——第三者身分來演唱、唱段中以敘述者居多。其音樂風格及表現手段、都有明顯的區別。②戲曲中的說、唱分工明確、念白歸念白（且是人物的念白）、唱歸唱（亦是角色的歌唱）、曲藝則不然、說中帶唱、唱中帶說、時說時唱、結合自由。（樊桂娟「簡論曲藝音樂的基本特徵」）

樊氏は、曲芸、つまり説唱文学の音楽的特徴を明らかにするためには、そのほかの芸能との比較が有効であるとして、「戲曲」と「曲藝」の両者の比較を試みる。その結果、①戲曲の唱は抒情を主とし、対して曲芸の唱には叙述が多いこと、②戲曲中の説と唱の分担は明確であるのに対し、曲芸は説中に唱を帯び、唱中に説を帯び、時に語り時に歌い、結合が自由であると指摘する。

まず、①の唱に関して「戲曲—抒情、曲芸—叙述」とい

う図式的な対応関係には疑問を覚える。ここで問題にしている『董西廂』などでは、これまで示してきたように、説・唱において内容を区別する何らかの規定を見出すことは困難である。先に田中氏も述べるように、唱にはあらゆる要素を含んでくるのであるが、同様に、説にもあらゆる要素が備わっているように見受けられるからである。そして、続く②の意見に関しても、この『董西廂』を対象とすると、必ずしも妥当ではない。『董西廂』の説と唱の結合は決して「自由」であるとは言えず、『王西廂』のそれと同様、ある一定の長さを持った説の部分と唱の部分の繰り返されていくわけで、「説中に唱を帯び、唱中に説を帯びる」という状態からは程遠い性格を有している。しかし、この『董西廂』と『王西廂』の両者の説唱形態が極めて近似しているかという点ではなく、そこには先に確認した、前者の「説唱の別の非必然性」、後者の「説唱の別の必然性」というはっきりとした相違が存在しているのである。

つまり、樊氏の意見は、氏が述べるところの「曲藝」という分野に『董西廂』を含むと成立し難いと言える。しかるに、『董西廂』のみが他の説唱文学と極端に異なる説唱形態を有するのか、あるいは、氏が指摘する説唱形態の特徴は、果たして説唱文学全般を覆うものであろうかと

いう疑念が生じる。

そこで、諸宮調以外の説唱文学における説と唱の様相を検討しておきたいと思う。

始めに、大部分の説唱文学の祖とされる変文について考えてみよう。変文は、説、唱の割合の点からすると、説に比重が置かれる。その内容は、諸宮調と同様、説と唱でそれほど違いがあるとは言えない。説で「叙述」し「抒情」し、また唱でもやはり「叙述」し「抒情」するのである。その点で、変文も樂氏の述べる「曲芸—叙述」という図式に当てはまらない。ただし、その中で目を引くのは、

子胥報言娘子曰、

僕は楚人充遠使、涉歷山川歸故里、在道失路乃迷昏、不覺行游來至此。……今欲進發往江東、幸願存情相指示。

其妻遂作藥名問曰、……

【伍子胥変文】斯三八

このように「○○曰、……」などの説によつて導かれる、登場人物の発話としての唱のケースである。ここでは、説から唱への転換が意識的になされていると言えよう。この場面では、唱の部分は全て伍子胥のせりあとなつてゐるが、他によく見られるケースとして、唱の途中で登場人物の発話が終わわり、そこからすぐに語り手の唱によるナレーションが続くというものもある。これもまた唱の機能が一定で

はないという諸宮調との類似を示すものであるが、「説から唱への意識的な転換」という技法は、諸宮調ではほとんど見られないものである。この点で、諸宮調との若干の相違を認めることができる。なお、例に挙げたのは、伍子胥と妻が川辺で再会する有名な場面である。

次に挙げるのは『西廂記鼓詞』、時代は降り清嘉慶年間の鼓詞である。本作品は、内容的に大筋は『董西廂』と合致しているが、例えば張生が鶯鶯を見染めるという場面においては、張生が鶯鶯を目にする前に、鶯鶯と紅娘が語らう場面を描写してしまうなど、著しく緊迫感に欠け、全般的にストーリー展開の妙という点では『董西廂』に遠く及ばない。説唱形態の特徴を指摘するために、ここでは、張生と鶯鶯の密会が母親に露見し、母親が紅娘を呼び出して叱りつける、京劇でも有名な「拷紅」の場面を取り上げる。(なお、ここでは唱を三字分下げておく。)

夫人説、「你姐姐這幾日春思狂蕩、針黹懶作、每夜常往花園、所幹何事？都是你這賤人勾引的他！快跪下！」紅娘跪下說道、「稟上夫人得知、竝無他事。」夫人一聽、便叫歡郎、「拿板子來！把這賤人重責一頓、叫他從實說來！」

夫人喚紅娘、怒氣生心懷。鶯鶯這幾日、好叫我疑猜。你小姐早間、綉鞋因甚濕。蚤夜裏封門、金鎖爲何開。莫不是小姐、自去投書院。又或是張生、前來入鏡臺。

你把這始末，緣由何處去。一椿椿與我，從頭說出來。

〔西廂記鼓詞〕卷七

「小紅娘成好事，老夫人問情由」第十九回

鼓詞の説・唱の構成は時代とともに変化するが、唱の多い作品から説の多い作品へという大きな流れがあったと考えられる。鼓詞作品はもともと大部なものであったが、時代を経るに従いそのようなタイプは徐々に廃れ、その中からそれらを改編した小編が生まれたというわけである。そして、この小編は例外的に唱が主となったのであるが、長編の作品に関しては徐々に説が主となっていったわけである。この作品は、説と唱の割合はほぼ同程度と見られる。この場面、説から転換した唱の一句めは語り手の口調で状況説明がなされる（「夫人喚紅娘，怒氣生心懷。」）。ところが、二句めで突然転換して、登場人物の口調の唱が始まる（「鶯鶯這幾日，好叫我疑猜。」）。そして、唱のかんりの割合をこのような登場人物のせりふが占める。せりふが二句めから始まるか、三句めから始まるかは、それぞれのケースがあり一定ではないが、いま、せりふとなった後の唱について言えば、説と唱の果たす役割が、先に樊氏が分析した対応関係に従って示せば、「説―叙述、唱―抒情」という具合に分担されていることが分かる。つまり、この作品からは、説・唱の区別に必然性を見出すことが可能である。

しかしながら、「曲芸の唱は「叙述」をすることが多い」という樊氏の説には該当せず、かえって「抒情」に重きが置かれていることも、また見て取れるのである。

次に、彈詞作品を例に挙げよう。蘇州彈詞の中でも清の嘉慶以後現れたいわゆる代言體彈詞、つまり、語り手が登場人物に扮して一人称で語る部分を有するタイプの作品においては、説と唱、それぞれの意味合いがかなり明確になつてくる。

始めに『玉蜻蜓』。浄は主人公申貴升の友人呂岡、丑は飲み屋の主人。呂岡は蘇州の郊外をぶらぶら散歩しているうちに喉が渴いてきた、ふと見ると飲屋の旗が風にそよいでいる。そこで、店の門をくぐり、出てきた主人に酒を注文する、その際のユーモアも盛り込んだやりとりの場面である。

（浄白）哈哈，妙吓！果是名邦勝景。月夕花朝好，叫俺觀不尽春光爛漫，看不完水秀山青。吓吓！行了半日，不覺到有些疲倦了，不免覓一酒家。小飲一回，助助興致呀，妙吓！（混江龍唱）遙望着酒旂兒飄，一定是岳陽樓出賣香醪。好叫俺口燥唇焦，愈覺得心頭火燒。那管他三白共燒刀，俺只要喫得醉淘淘。賽過那玉液瓊膏，去訪那蓬萊仙島。（浄白）呔！酒保！可有美酒？（丑白）客人，小店只有好酒，喫得啥個鬼酒？（浄白）呔，俺原道美酒，誰說鬼酒？（丑白）介末，

客人は山西口氣、更兼故一嘴胡子遮住了故張開口、酒保一時听差了。請里勢坐！(浄白) 不必多言。好酒好看快些取上來。(丑白) 是哉、是哉。介末、客人喫啥酒？(浄白) 你店中賣的是什麼酒？(丑白) 惠泉、三白、梅花、竹葉青、狀元紅、高粱燒、一才有個。(浄白) 如此、將高粱燒多多取來！(丑白) 客人、喫点啥菜？(浄白) 隨意的取來便了。(丑白) 是哉、是哉。(浄白) 哈哈、有趣吓！(滾綉球唱) 你看好香醪、美佳肴、觀着他五腥辣味俱開竅、未飲時沈沈醉意早已勾消。酒不嫌好、味不厭高。俺只要充飢解渴散慮逍遙、顧什麼沈醉春風東歪西倒。且顧那喉間爽利、產產那、醉翁亭上戲陽老、慰我寂寥。

『玉蜻蜓』第二回 遇俠

この作品は唱の部分に「混江龍」や「滾綉球」といった異なる幾つかの曲牌を用いるという点で、彈詞の中では異色であり、これは諸宮調も含む楽曲系との交流の跡と見ることが出来るが、その唱を調べると諸宮調との性格の違いは明らかである。例えば、この二か所の唱は共に説の会話の前後に置かれ、呂岡の抒情となっており、その明快な切り替えが心地よいリズムを醸し出している。これは、『董西廂』などより、先程挙げた『王西廂』とかえてより近い關係にあるように見える。原初的な彈詞には見られなかった曲牌の混入という現象をとらえて「戯曲の影響」とする意見はよく見られるが、このような説唱形態のあり様にもその影響のあることが看取されるのである。

次は同じく代言体彈詞の『三笑新編』⁽⁹⁾。明の文人唐寅(伯虎)をモデルとした作品である。唐寅については、『警世通言』所収の「唐解元一笑姻縁」など、同素材の文芸が数多く存在することもよく知られている。場面は主役の唐寅(生)と友人の祝允明(付)が遊山に出掛けた先の料理屋で、出迎えた主人(丑)に料理や酒をあれこれ注文している。なお、この例の中の唱は登場人物の唱ではなく、全て語り手の唱である。

(唱) 無奈向桐橋酒館去、(丑白) 大爺衆、裏振請坐！常遠勿作成小店哉、裏振請坐！(唱) 店家瞥見就招呼。(付白) 來哉、來哉！(生白) 來了！(唱) 兩人進去登樓坐、早有跑堂請点菜蔬。(丑白) 大爺衆、請点啥個喫局？(付白) 只揀時鮮有味個配介兩盆、兩碗酒末、拷子元糟末是哉！(丑白) 喫哉！(唱) 答應下樓忙準備。(表白) 啥個喫局介？(唱) 鰻魚蟹羹八寶鴨、還有那肥鷄嫩笋配麻菰。諸般器皿多精潔、元糟馨香暖一壺。

『三笑新編』第三回 雙懸

まず、最初の部分に注目すると「無奈向桐橋酒館去、」というたい出し、内容的にはすぐ後の唱の「店家瞥見就招呼。」に続くべきところを、間に「大爺衆、裏振請坐！常遠勿作成小店哉、裏振請坐！」と店主の挨拶を差し挟むことによって臨場感を高めている。また、後半になると、会話が一段落ついたところで「答應下樓忙準備。」と唱が物語を進める。そして、やはり前半と同様「鰻魚蟹羹八寶鴨、」

……」とすぐ次の唱で準備の様子（料理の内容）を続けても構わないところへ、「嗔個喫局介？」と語り手のせりふを絶妙な具合で配置している。このような語り手一人による「質問は説で、答えは唱で」という使い分けは、一人語りの説唱文学の真骨頂とも言い得る。

このように、ここに示した彈詞の二例からは、彈詞の説唱においては説と唱との間に極めてはっきりとした区別があり、それは様々な効果を上げるための必然的な操作であることが十分に理解されよう。

右に見てきた蘇州彈詞の説唱形態の特徴については、周良氏に要を得た説明がある。

一般説、唱篇是在抒發比較強烈的感情時用的。但也用於調劑氣分 and 重複的敘事，描模時。還有一邊唱，一邊說，邊說，邊唱，說唱緊密配合，往往有很好的效果。這是說唱藝術的特點之一。……彈詞的說和唱的關係，以說為主。初期的彈詞可能是以唱爲主的，逐漸發展爲以說爲主。……說的部分，包括表裏和白的發展，反映了敘述和描寫以及人物的塑像，向細微、深刻方面的前進。但是適當的安排唱，對抒發說書人的感情和書中人物的感情，調劑書情，滿足聽衆音樂欣賞的要求，仍然是不可缺少的。所以，唱也是很重要的。唱是抒情的很好手段，言之不足，歌以詠之。（蘇州評彈藝術初探）¹²¹まず、「一般的に唱は激しい感情を述べる際に用いる」

と、先に紹介した樂氏が「曲芸の唱は叙述を主とする」と述べるのとは、まるで反対の説を唱える。一方、それに続く「説と唱は緊密に配することで良い効果を生む」との意見は、「説と唱の結合は自由である」という樂氏の意見にも通じるであろう。また、彈詞の説と唱の關係は、説を主とすること、初期の彈詞は唱を主としていたようだが、次第に發展して説を主とするようになったこと、それにより叙述や描写及び人物のイメージが細かく奥深い方面に変化していったことを指摘する。そして、唱は重要な要素ではあるが、あくまでも適度に配置すべきものであると述べる。この最後の「説を主とすべき」という意見は、やはり、より一層の容易さ、大衆性を追求してのものかと思われるが、この点については、本稿ではこれ以上触れないこととする。ここで特に強調しておきたいのは、説唱形態という点に關して、諸宮調は彈詞が歴史的に指向してきた方向とは逆の方向に位置しているということである。つまり、諸宮調においては、説と唱の結合・配分が必ずしも緊密ではないこと、また、唱が主であることについては先に見た通りである。

さて、本節においては説唱文学における説と唱の關係について考察してきたわけだが、この両者の關係を見極めるために、次のような観点も有効であろうと思われる。

説唱文学には、いわゆる「複用」（同内容を説と唱の両者で描写し繰り返す技法）と、「連用」（説と唱の両者が連続して描写され重複はしない技法）という二つの技法が存在する。諸宮調では、田中氏が前掲論文において「歌詞は通常せりふの部分をくり返し」と述べ、また、本稿においても例示してきたように、同内容が説・唱の両者によって表現されており、明らかに「複用」が主となっている。しかしながら、氏がそれに続けて指摘する「両者（筆者注：『説と唱』）の關係はまた元雜劇の歌詞とせりふのそれにも似ている。」との説は、テキストに基づき厳密に検討してみると必ずしも妥当とは言い難いように思う。先に示した『王西廂』の例においても、「複用」の技法が使用されているとはほとんど感じられないし、このことは全編を通して言えることである。これに対して、『董西廂』における「複用」の技法の多用は甚だしいものがある。

その他の説唱文学についても、この点から考えてみると、変文には盛んに「複用」が用いられている。『西廂記鼓詞』の場合は先に示した例にも見られるように、やはり「複用」が多用される。ところが、同じ鼓詞でも『三國志鼓詞』という民国刊行のテキストになると、「複用」はほとんど見られず、「連用」が主となる。そして、それは弾詞についても同様で、「複用」という技法が用いられることは稀と

なっている。ここからは、時代の推移に従って、「複用から連用へ」という転換の流れがあったのではないかと推測されるのである。また、先に示した『西廂記鼓詞』における「複用」の使用は、それが嘉慶年間のテキストであることから、民国刊の『三國志鼓詞』と比較して、それは時代による相違とも考えられるが、同素材を扱った、先行する『董西廂』という諸宮調の説唱形態の影響も否定できないのではないかと考えている。

以上の考察から、『董西廂』における説・唱の關係に見られる特徴を整理してみると、『董西廂』では説と唱の両者で同内容を繰り返し描写する「複用」の技法が多用され、しかも、その描写の方法やレベルも両者に際立った差異が認められないことから、結果的に説と唱の別に必然性が感じられない説唱形態になっていると言える。そして、このような形態は、まず弾詞などとは甚だしく乖離するものであることが認められた。また、「複用」という点では諸宮調と同様の傾向を示す鼓詞についても、唱が登場人物の発話になる場合が多く、それにより説との区別を生じているという点で、諸宮調との相違は明らかである。そして、「複用」を用い、説・唱両者の描写レベルにも差異の感じられない変文も、説から唱への転換を聴衆に意識させる目印を使用するという点では、やはり諸宮調のように説と唱

の別にまるで配慮がないというわけではない。このように、『董西廂』に現れる「説と唱の別の非必然性」という性格は、他の説唱文学、あるいは戯曲と比較しても特徴的なものであると言えるであろう。

(2) 唱の重複

次に、第二の特徴であると思われる唱の重複について考えてみよう。

その例として、張生から手紙を言付けられた紅娘が、そつと鶯鶯の鏡台の上に置いておいたところ、それを発見した鶯鶯から手ひどく叱られるという場面を示してみよう。

【仙呂調·賞花時】（略）○a把簡兒拈來擦目視，是一幅花箋，寫着三五行兒字，是一首斷腸詩。○b低頭了一餉，讀了又尋思。

【尾】 ③ 觀着紅娘道，「怎敢如此！打春風魔虔妮子！」這妮子含死，臉兒上與一照臺兒。

照臺舉，綬帶飛空，寶鑑響，花磚粉碎。紅娘急躲過，曰，「死罪！死罪！」（略）

【仙呂調·綉帶兒】**㊟**紙裏兒前，照臺兒後，一封兒小簡，掉在纖纖手。**㊟**拆開讀罷，寫着淫詩一首。自來心腸悽，更讀着恁般言語，你尋思怎禁受。低頭了一餉，把廬兒變了眉兒皺。

◎道「張兄淫濫如豬狗，若夫人知道，多大小出醜。○不良的賤婢好難容，要砍了頂上驢頭。……」（董西廂）卷四）

この場面、唱における同じ内容の繰り返しですがまず指摘できる。初めの套と後の套の双方に見られる傍線部①②③で示した三つの動作がそれである。すなわち、①鶯鶯が張生の手紙を発見する。②鶯鶯がその手紙を読む。③鶯鶯が紅娘を叱咤する。この三つの内容は、初めの套とそれに続く後の套の両方で描かれている。そして、その間に挟まれた説の部分では、時間的にはこの①②③に続いて起こる「紅娘が投げられた鏡をかわしながら謝る」という内容が語られている。つまり、「初めの套」→「説」と流れてきた物語は、「後の套」に到るや引き返して、再び前の場面を描写しているわけである。

それと対照的な彈詞の例を挙げ、これと比較してみよう。例に挙げるのは著名な「天雨花」の一節である。主人公の左維明は硬骨漢で、妾をもつことを潔しとしない。ところが、彼の母の威光を傘に着た魏桂香は、強引に第二夫人に収まろうとする。結局維明は桂香の誘惑を退けるが、この場面は、周囲の人間におだてられ得意満面で維明を待つ桂香と、その様子を窺い陰でこれを嘲笑する使用人たちの姿が描かれている。なお、この彈詞は、先の二つの代言体彈詞とは異なり、説唱形態は叙事体である。

〔説〕 對了桂香「齊舉手道、「請」夫人看、新房收拾齊整了。」
 〔唱〕 桂香好不心歡喜、得意洋洋興十分。隨了夫人同出外、
 來到新房觀看明。叫她出格來打扮、妖嬈高興骨頭輕。慌忙
 對鏡擦脂粉、插花帶朵換衣衿。打扮完了房中座、專專只等
 大爺臨。笑到侍兒人一衆、活像妖精出洞門。少刻大爺回家轉、
 定然還有好新文！老夫人到堂前去、說與夫人桓氏身。夫人只
 得言道好、隨着婆婆入內庭。此時僕婦都知曉、個個人人笑不
 停。別的丫鬢也罷了、偏偏却是桂香身。于是大家都來到、
 後房門首看其情。桂香袖手床沿坐、低眉垂眼做新人。衆人無
 不來暗笑、尽道夫人沒正經。更有公子與小姐、奶娘抱領看
 分明。〔説〕 公子四歲、小姐兩歲、俱十分伶俐、便問奶娘、
 「桂香爲何坐在房中？」奶娘笑道、「今日老夫人要把她與你
 爹爹做小、只等今晚就要成親。」

〔天雨花〕 第四回 左都憲代弟藏佳麗、魏桂香欺主強專房

一般に、彈詞の叙述は、その「微に入り細を穿つ」描写
 法が特徴であるが、この例にも明らかなように、その饒舌
 さにもかかわらず展開としてはよどみなく、ひたすら筋を
 追っている。桂香の装う様、それを覗き見る侍女たちの反
 応に至っては、逆に幾分言葉足らずの感すらある。これと
 比較すると、重複に重複を重ねる諸宮調の描写法はことさ
 ら目につく。

しかしながら、この「唱の重複」という性格は、「同じ
 宮調（音階）に属する曲牌（曲）を二つ以上組み合わせ

一套（一組）とし、そのような套をさらにいくつも連ねる」
 という方法をとる諸宮調だからこそ可能であるとも言えよ
 う。一つの曲（曲牌）が続く中で同じ内容が何回も繰り返
 されるとなると、ややもすれば聴衆に退屈な印象を与えか
 ねない。ところが、同じ内容を繰り返し描くにしても、曲
 が変われば、聴衆にとってそれは聴き応えのあるものであ
 った可能性もある。そして、この「多数の曲を連ねる」と
 いう手法は、様々な説唱文学の中でも、諸宮調において最
 も顕著であり、同内容で何曲作れるかということこそ、作
 者にとつては腕の見せ所であつたのではないかとも思われ
 るのである。もしこの推測が正しいとするならば、この
 「唱の重複」という性格は、諸宮調という芸能が必然的に取
 る技法が生み出したものであるとも言えるのではないか。

以上、二点にしばつて『董西廂』の説唱形態上の特徴を
 述べてきた。『董西廂』という作品の最大の特徴は、何よ
 りもまず文学的に高い水準を持つという、説唱文学として
 は稀な特殊性を有している点である。しかし、それに加え
 て、その説唱形態自体に注目すると、（１）説と唱の別の
 非必然性、（２）唱の重複、という二点の特徴を示すこと
 が確認された。そして、この特徴により、諸宮調が他の説
 唱文学とは全く異なつた性格をもつことが明らかになつた
 と考えるものである。

四、諸宮調の受容階層

さて、次に、諸宮調の受容階層について考えてみたい。第一章で挙げた『碧鷄漫志』や『武林旧事』から知られるように、諸宮調は士大夫が好んで誦した説唱文学であり、それは官本になることもあったほどであった。

このことと関わり、第二章で紹介した楽曲系（諸宮調を含む）と詩讚系という分類に基づきつつ、金文京氏は、「楽曲系が文人もしくは都市の住民に受け入れられたのに対して、詩讚系は農民を主とする民衆のものであった。」と述べる。『董西廂』の属する諸宮調は、言うまでもなく楽曲系説唱文学であり、金氏の所論は『碧鷄漫志』『武林旧事』の記事とも一致することが注目される。

また、田中氏は前掲論文の中で、次のように述べる。

この小説（筆者注：『会真記』）が主眼とする、理想の女性獲得への盲目的な突進、そして理性の目ざめによる女性観の変化、そのためにはまたと得がたい理想の女をさえ捨てる張生の行動は、当時の知識人には貴く純粋なものに思われたかもしれない。また、その悲劇的な結末のために、この小説の余情は著しく深められはしたろうが、そうした理想の女との恋愛を完成するためには、身も心も焼きただらせて悔ないという、もう一つの生きかたに比べるならば、なんとしてもエ

ゴイズムの悪臭をまぬがれず、少くとも、庶民の共感を喚びおこすことは不可能であつたろう。……大衆の立場に立つて、（筆者注：『会真記』）全体を通俗的な語り物に改編するためには、当然多くのストーリーの書きかえ、プロットの添加を必要とした。

ここに見るように、田中氏は、『董西廂』は、『会真記』からの「庶民の共感を喚びおこす」ための改編であつたとされている。実際、諸宮調は寄席の寵児として庶民にも愛されたものであつたのであろう。筋立ての通俗性を目指した改編が、庶民に大いに歓迎されたであろう事は想像に難くない。しかし、このような改編は、士大夫にとっては本来必ずしも望ましいものではなかったかもしれない。とは言え、先にも見たように『董西廂』が士大夫層にも受容されたのも、これもまた事実であつた。この間の事情については、以下のように考える。士大夫層にとつての関心事は、筋立てよりもむしろ唱にあつた。先に明かにしたように、『董西廂』は唱中心の説唱文学であり、その説唱の形態も独特なものであつたが、これは唱の方に関心を示した士大夫層の志向に合致したものと考えられるのである。士大夫層は、優雅な語句により綴られた唱を愛で、庶民はそのストーリーの展開に一喜一憂する。諸宮調の上演風景を描いた資料は目にすることができず、寄席の光景も想像するほかないのであるが、士大夫と庶民とが共に一つの会

場にありながら、楽しみ方は様々というような状況も、ある時期においては成立し得たのではないかと想像されるのである。そのような時期においては、『董西廂』は幅広い受容階層を持った説唱文学であつたと考えられる。

おわりに

この諸宮調もやがて滅ぶことになる。最後に、その衰亡の原因について私なりの見通しを述べることにしたい。

そもそも、説唱文学とは、通俗性と不可分な関係にある。説唱文学の通俗性というのは、語られる内容が通俗的であるほか、その構成が老若男女の全てが聴いてすぐ理解できるというのが、最低の条件となろう。ところで、この点について諸宮調の場合はどうであろうか。

『董西廂』は、田中氏が述べるように、果たしてそれが実際に庶民のためになされたかどうかはしばらく置くとしても、『会真記』に比べより通俗的な内容に改編されていることは確かである。しかし、その文辞的側面からすると、『董西廂』は文学的に高い水準を示すとの評価より知られるように、それは士大夫階級の嗜好には合致するものであつたであろうと推測されるが、庶民にとっては、その文辞が果たして親しみやすく、容易に理解されるものであつた

のかどうか、甚だ疑わしいと考えずにはいられない。

また、構成という点について言えば、先に第三章で考察したように、『董西廂』において説と唱との明確な区別のなされていないこと、唱の重複が顕著であることなどは、構成、つまり説唱形態という点においても、この作品が語り物としての必要条件である通俗性を十分に達成し得ていないことを示しているものと考えられる。

いま、『董西廂』について、その文辞・構成面に見られる非通俗的性格を示した。しかし、ここに見られる通俗文学としての構成上の欠陥は、諸宮調の作者の創作の姿勢、つまり唱の重視に起因するものではなかったかと考えられるのである。そしてまた、『董西廂』のこの非通俗的性格が後世の研究者によつて文学的に高く評価されるのも、皮肉と言えば皮肉なことであつた。ただ、『董西廂』に見られるこの性格は、説唱文学としての諸宮調を考えると、欠かすことのできない重要な側面であり、いま問題にしている『董西廂』をはじめとする諸宮調の衰亡の少なくとも一つの原因は、諸宮調の持つこの非通俗的性格にあるものと考えられるのである。

また、諸宮調の通俗性ということについて検討しようとするとき、先に第二章で触れた、楽曲系と詩讃系という観点も考慮に入れる必要がある。前述したように、説唱文

学においても詩讀系の楽曲系に対する優位が予測されるわけであり、事実、後世の説唱文学には楽曲系のものがほとんど存在しないという現象が見られるのである。この点については、次のように考えるべきかと思われる。楽曲系の場合は、音楽に合わせた長短様々の句に歌詞を填めていくため、歌詞の連ね方が詩讀系に比べて複雑であり、また歌詞も優雅なものが用いられる傾向にある。これは平易さ、聴いてすぐわかるという通俗性とは逆の方向にある。諸宮調の非通俗的性格は、実は楽曲系の説唱文学である諸宮調が、潜在的に有していた本来的な性格に根ざしたものと考えられるのである。

以上のことをふまえて、敢えて諸宮調衰亡の流れを大まかに提示すると、次のようになる。庶民は本来的には通俗的なものを好む。優雅な楽曲系の諸宮調に対しても一時的には関心を示したものの、やはり彼らの本来的な関心は、より通俗的な詩讀系の説唱文学にある。そのような説唱文学は、現在では古い資料を確認することはできないが、おそらく古代より綿々と続いてきたものであると思われる。この、彼らの志向に本来的に合致する説唱文学の存在を再確認したとき、彼らの関心は諸宮調から離れていったと考えられるのである。一方、優雅で、文学的香りが高いがために一時諸宮調への関心を示した士大夫階層も、説唱文学

という形式が元来有している通俗性と、諸宮調の全般的退潮の中で、ようやくこれに対する関心を失い、その後、遂に全く忘れ去られた芸能となった。諸宮調の衰亡にこのような流れがあつたのではないかと考えるのである。

この流れをさらに明らかにすべく、説唱文学全般と通俗性との関係について、今後更に多方面からの検討を加えることが、これからの課題となる。

注

(1)「劉知遠諸宮調考」(『支那学』第六卷第二号、一九三二年。後に『青木正児全集』第二卷所収)。

(2)「中國文學報」第一、二冊(一九五四、五五年)。尚、田中氏は、この他「董西廂」に見える俗語の助字(『東方學報』京都第十八冊、一九五〇年)において、「董西廂」の俗語の助字が、元曲の助字のみならず、文学的性格においては甚だしい距離のある宋詞の助字とも近似することから、「董西廂」は、宋詞と元曲間の橋渡しの役割をする、唯一残った貴重な資料であると、その価値を認めておられる。

(3)張大復については錢謙益の手による墓誌銘(『牧齋初學集』卷五十四「張元長墓誌銘」)が残されており、それによれば崇禎三年七十七歳で没しており、明末の文人であることが知られる。

(4)『東方雜誌』九・十、十一、十三、八、九、一九二二年。後に『宋元戲曲史』(商務印書館、一九一五年)として刊行。

(5)『詞話考』(滄州集)卷一、中華書局、一九六五年。

(6)上海・上雜出版、一九五三年。後に『戲曲小説叢攷』(中華書局、一九七九年)所収。

(7)金文京氏は、『詩讀系文学試論』(『中国—社会と文化』第七号、一九九二年)において、以下のように論ずる。「楽曲系の聯曲体にあつては、まず音楽が存在し、次にその音楽に合わせて歌辭が作られ、それによつて劇が構成されるのであつて、演劇は常に音楽の制約を受けている。……すなわち演劇は音楽に従属しているのである。……これに対して詩讀系の板式變化体では、歌辭の内容及び劇のストーリー展開の必要に応じて、音楽は自在にリズムを変え、かつ伸縮することが可能となるであらう。……ここでは音楽に対して演劇が優位に立っているのである。右のように考えるならば、より高度な演劇的達成を実現するには、楽曲系よりは詩讀系の方に多くの可能性が見込まれることにならう。したがつて明末以来、詩讀系演劇が不断に楽曲系演劇を浸蝕し、ついに清代中期の京劇、地方劇の成立をみるに至つたのは、演劇の發展という観点からすれば、必然的な帰結であつたと言えるのである。」

(8)このような編曲法については、青木氏前掲論文に精緻な考察がある。氏は『劉知遠諸宮調』が『董西廂』に比べ古い作品であることを論ずるために、両者の体裁を比較し、『劉知遠』の方が甚だ単純であると結論するが、その際、『董西廂』全

一九三套を①隻曲と尾声とより成る者九十六套、②隻曲のみにして尾声を欠く者五十一套、③数曲を連ねて尾声を附する者四十六套と分類し、『劉知遠』と同様①の形式が最も多く、これを常格であらうとする。但し、私見によれば、このほかに「数曲を連ね尾声を欠く者」という形式も存在する。拙論においては、説と唱の量(字数)のみを問題としたので、一般の曲牌と尾声の区別は特に設けず、両者ともそれぞれ一曲として考えた。そのため、例えば、青木氏の言うところの①は、本套数表では曲牌数の②に相当し、同じく氏が②とするところは、套数表(曲牌数)の①に相当することになる。

(9)但し、これはあくまでも現存テキストについてののみ言えることであり、当時の實際の上演の際には、観客の理解を助けるべく、これより若干説が多かつたのではないかと推測される。また、佐藤春彦氏は『劉知遠諸宮調索引』(『中国語学研究』開篇)单刊No. 6「好文出版、一九九六年」の序文において、『董西廂』には後代の手が加わっているとの指摘をされており、その中には説の部分の改竄が行われていた可能性もあらう。

(10)『曲藝特徵論』(中国曲藝出版社、一九八九年)所収。

(11)張鴻勛氏は『敦煌文学』(周紹良顧問、顏廷亮主編、甘肅人民出版社、一九八九年)変文篇において、敦煌遺文の中で明確に「変文」或いは「変」と表示した作品として八種を挙げ(この中に『伍子胥変文』は含まれない)、その体裁上の特徴を指摘するが、その一つに「……所」「……若爲陳説」「……若爲」「……道何言語」といった各作品特有の、説から唱へ

の転換を示す慣用語が使われることを挙げる。

(12) 『西廂記説唱集』（傳惜華編、上海古籍出版社、一九八六年）所収。清嘉慶年間の会文堂刻本に基づく。

(13) 『三笑新編』（曹中孚整理本、上海古籍出版社、一九九〇年。光緒四年重刊本に基づく。）

(14) 『蘇州評彈藝術初探』（中国曲藝出版社、一九八八年）。

(15) 正式名称は『新編繪圖三國志鼓詞』十六卷八冊（上海中原書局、一九三二年）。

(16) 前掲（7）論文。